

SMRT TRAGEDIJE

POGOVOR O KNJIGI GEORGEA STEINERJA

POGOVOR

Pogovor se je dogodil dopoldne 15. januarja 2003 v Mali dvorani ZRC SAZU. Organiziralo ga je Slovensko društvo za primerjalno književnost, povod zanj pa je bil izid Steinerjeve knjige v slovenščini, ki jo je v prevodu Katarine Jerin izdalo Literarno-umetniško društvo Literatura.

Sodelujoči: Janko Kos, Lado Kralj, Gorazd Kocijančič in Vid Snoj, ki je pogovor pripravil.

Zvočni posnetek pogovora je dosegljiv na spletni strani Kulturno-umetniškega društva Logos <http://www.kud-logos.si/LOGOS-2003-1/steiner01.mp3> in <http://www.kud-logos.si/LOGOS-2003-1/steiner02.mp3>.

Vid Snoj: Najprej vse lepo pozdravljam. Še zlasti lepo pozdravljam svoje današnje goste, za katere sem prepričan, da jih ni treba izčrpno predstavljati. Skrajno desno od mene je akademik Janko Kos, ki je pisal o številnih témah, pravzaprav o vseh področjih literarne vede od literarne zgodovine do literarnovedne metodologije. Med drugim je napisal pomembna teksta o tragediji; prvi je star že več kot dvajset let in govori o problemih slovenske tragedije, drugi pa je nastal pred nekaj leti in se ukvarja z bistvom tragedije. Na moji desni je tudi profesor Lado Kralj, pisec spremne besede h knjigi, o kateri bomo danes razmišljali. Kot večina ve, je izvedenec za zgodovino novejših dramatik in teorijo drame; pred nekaj leti je, recimo, izdal knjigo z naslovom *Teorija drame*, ki je zadnji takšen priročnik pri nas. Na moji levi pa je še Gorazd Kocijančič, filozof in po izobrazbi tudi klasični filolog, najbrž eden izmed redkih tukaj ali sploh pri nas, ki je grško tragedijo zmožen brati v izvirniku in zato toliko pristojneje razmišljati o njej oziroma o tragediji sploh.

Knjiga, ki nas je danes zbrala k premisleku, je, kot veste iz najave, *Smrt tragedije* Georgea Steinera. To je knjiga o tem, kaj se je godilo s tragedijo v evropski literaturi, in sicer od 16. stoletja pa vse do našega časa, se pravi do leta 1961, ko je knjiga izšla. Profesor Kralj v spremni besedi pravi, da Steiner v njej uporablja »sinhrono tehniko« (227). Zdi se mi, da je to njena nesporna odlika. Gre za piščevo zmožnost, da, recimo, govori o nekem obdobju tragedije in ima hkrati pred očmi vsa njena

druga obdobja. In ne samo, da ima on sam to pred očmi, ampak je takšno sinopso, takšen panoramski pregled zgodovine tragedije zmožen pripeljati pred oči tudi drugim. Omenil bi pa še drugo odliko. Čeprav se Steiner giblje na zavidljivi višini, s katere se mu odpira panoramski pregled, je po drugi strani vendarle zmožen tudi »pikirati«. Z drugimi besedami, zmožen je zelo natančnega uvida v literarni detajl, in to je nedvomna odlika pri obravnavi literature, predvsem kadar zna pisec svojemu uvidu najti močan izraz, tako kot ga zna Steiner.

Sam se v uvodnih besedah ne bom navezal toliko na vsebino knjige, na potek njenega argumenta, ampak bolj na njen konec. Ta je zelo nenačuden. Je odprt, tako kot na primer pri modernem umetniškem delu. Namesto da bi Steiner vse to, kar razpreda v knjigi, na koncu povzel v sklepno tezo, v epilogu predlaga tri hipoteze. Prva je hipoteza o smrti tragedije, druga je hipoteza o njenem nadaljevanju, najbrž nadaljevanju z drugimi sredstvi, in tretja je hipoteza o njenem vnovičnem rojstvu. Prva izmed hipotez je v skladu s tem, kar knjiga govori od svojega naslova naprej, druga pa je pravzaprav v nasprotju s prvo in hkrati s celotno knjigo. Steiner namreč pride do sporne hipoteze ob Brechtovi drami *Mati Korajža*, čeprav je o njej govoril že prej v knjigi in celo izrecno poudaril, da se, tako kot druge Brechtove drame, godi v horizontu marksističnega svetovnega nazora in zato ne more biti prava tragedija: »Marksistično pojmovanje zgodovine je posvetna *commedia*« (215). (To, kar ima tu v mislih, je, da marksizem vidi v izteku zgodovine brezrazredno družbo in s tem srečen, komedijski konec.) Pa vendar v epilogu prav ob imenovani Brechtovi drami postavlja drugo hipotezo, hipotezo o tem, da tragična drama v našem času ni doživela smrti, ampak se nadaljuje. Pri tem se sklicuje na prizor v Brechtovi drami, pravzaprav niti ne na njen tekst, ampak na gledališko uprizoritev. Videl je uprizoritev, pravi, v kateri je igrala neka igralka – Helene Wiegel, ki je sam ne poznam – in njena igra je bila »čudež inkarnacije« (222). Šlo pa je za prizor, v katerem Materi Korajži prinesejo truplo njenega zadnjega sina – tedaj je igralka samo odmajala z glavo, kot da trupla ne bi prepoznala, ko pa so truplo odnesli izpred nje, je glavo zasukala vstran in usta odprla v nem krik. In ta krik, pravi Steiner, je bil podoben kriku rezgetajočega konja na znameniti Picassovi *Guernici*.

V prizoru, ki sem ga opisal, natančneje, v tem, kako je bil zaigran in ga je nemara še mogoče zaigrati, torej Steiner prepoznava tragično v sodobni drami. To je vsekakor diskutabilno in morda se bomo v pogovoru pri tem še pomudili. Vendar o tem pripovedujem zaradi nečesa drugega. Ko Steiner prepoznava tragično v Brechtovi drami, se pravzaprav sklicuje na svojo izkušnjo, ki mu govori nekaj drugega od tega, kar mu govori njegova vednost, ki jo je razgrinjal prej v knjigi. Zdi se mi dejanje izrednega poguma, da se na koncu knjige sklicuješ na izkušnjo, ki postavlja pod vprašaj celoten argument, razvit v knjigi. Ta izkušnja je prej v skladu z mislijo, ki je v knjigi kvečjemu nakazana, in sicer, da je človeško trpljenje tragično, kadar ima svoje opravičenje le v svoji lastni ekscesnosti, pretiranosti, neskončnosti... Kakor koli že, Steiner daje možnost izkušnji pred nujnostmi vednosti. Poleg tega pa prav v epilogu opozarja na izkušnjo, na literarno vedo kot izkušnjo, ko pravi, da literarna veda (*literary*

criticism) tam, kjer je iskrena, ni nič drugega kakor »strastna, zasebna izkušnja« (221). Literarna veda torej ni stroga znanost, ampak je – ali pa je vsaj v zadnji instanci – izkušnja. To se mi zdi tista popotnica, ki bi jo lahko vzeli s sabo v pogovor o Steinerjevi knjigi, čeprav se bo ta najbrž bolj sukal o vsebini knjige, se pravi o vednosti, ki je v njej razgrnjena, v njem pa bomo načeli tudi vprašanja, ki jih Steiner na videz že zapre ali se jim izogne.

Vprašanje, ki se mi ga zdi vredno načeti najprej, je vprašanje o metafiziki. To, kar bom zdaj govoril, bo zvečine kolaž citatov z različnih mest v knjigi. Po Steinerju so v grški tragediji ob človeku pri delu »nerazložljive in uničevalne sile, ki so nekje 'zunaj'« (88), »zunaj območja razuma in pravice« (13), in se jih ne da »premagati z racionalno preudarnostjo« (14). Zagonetna navzočnost tega »zunaj«, metafizičnega v pravem pomenu (usode, bogov, Boga itn.), je merodajna za vse poznejše zgodovinske izoblike tragedije, tudi elizabetinsko in klasicistično; recimo: tudi »pri Shakespearu dejanja smrtnikov obdajajo sile, ki človeka presegajo« (127). Zato velja: »Kjer so vzroki nesreče posvetni, kjer se da spor razrešiti s tehničnimi ali družbenimi sredstvi, imamo lahko resno dramo, ne pa tragedije« (14); na primer pri Ibsenu, pri katerem so »težave, v katerih se znajdejo liki« (185), rešljive. Nasprotno »v tragediji ni zemeljskih rešitev« (185), ni »posvetnih dilem, ki se dajo razrešiti z racionalnimi novimi metodami.«

Iz teh premis izhaja tudi prva Steinerjeva hipoteza o tragediji na koncu knjige – tragedija je zdaj mrtva, ker je »tista forma umetnosti, ki zahteva neznosno breme božje navzočnosti« (222). Tragedije torej ni brez sil zunaj sveta in je hkrati ni s posvetno rešitvijo; vzrok nesreče je v zadnji instanci zunajsveten, posvetna rešitev pa je lahko le rešitev posvetnega problema.

Ali to pomeni, da je tragedija na neki poseben način metafizična literarna zvrst? Ali je v njej prepoznavna posebna metafizika? »Krizna metafizika«, kot jo je imenoval profesor Kos v svojem prvem tekstu o tragediji, ki sem ga uvodoma omenil in na katerega se v spremni besedi navezuje tudi profesor Kralj? Ali pa – ne »platonistična« metafizika v Nietzschejevem smislu, ampak v temelju neracionalistična metafizika, metafizika v pravem pomenu? Lahko to vprašanje naslovim na vas, profesor Kos?

Janko Kos: Lahko. Za uvod bi rekel samo to, da je Steiner seveda tipičen komparativist. To se vidi iz tega, da obvlada celotno paleto evropske in še kakšne druge literature, da se premika sem in tja med njenimi deli, jih zelo suvereno primerja med sabo, dobro pozna ne samo obdobja, ampak tudi posamezna besedila, hkrati pa jih povezuje z briljantno esejistično maniro, njegov slog je pač sijajen, itn. itn. O delih ne govori samo z vsebinske plati, ampak tudi z estetsko-formalne, tako da se ves čas spušča v stranske observacije, kar mu lahko štejemo v dobro. Ni pa zelo dober teoretik. Kot teoretik je zelo nekonsistenten, v svoji sicer zelo pomembni razpravi nekonsistentno uporablja zlasti izraza »tragedija« in »tragično«. Tako lahko pride do tega, da na koncu reče – zdaj navajam

primer, ki ste ga že vi navedli –, da je *Mati Korajža* tragedija, sicer nepopolna, pa vendarle tragedija. Vprašanje je, kako je o *Materi Korajži* mogoče reči, da je tragedija, ko pa nekje spredaj pove, da je za tragedijo – tu misli na elizabetinsko in francosko klasicistično tragedijo – bistveno, da se dogaja v svetu javnosti. *Mati Korajža* se sicer dogaja v javnem dogajanju, to je tridesetletna vojna, ampak *Mati Korajža* sama in njeni otroci niso prav nič javne osebe, kajne, in zdi se, da že na tistem mestu, na strani 219, Steiner govori o nujnosti, da so glavne osebe v tragediji javne. Hkrati na tej strani tudi trdi, da se je tragedija iz dramatike preselila v romane in da sta *Nova Eloiza* in *Werther* tragediji. To je seveda nemogoča zadeva. Morda misli, da sta to romana, ki vsebujeta mnogo tragičnosti, da je *Werther* tragičen, da sta Rousseaujeva junaka tragična ali kaj takega, samo to ni isto. Gre za tragično v širokem, morda celo površnem in pavšalnem pomenu besede. Tako mislimo, da je nekdo, ki se ponesreči v avtomobilski nesreči, tragična oseba, zlasti če ima ta oseba kake moralne kvalitete. Zato ne bomo rekli, da je tragičen konec kakega mafijca ali prodajalca mamil, itn. Tu takoj nastanejo tisti problemi, ki jih je Aristotel vključil v svojo *Poetiko*, namreč katere in kakšne osebe so sploh primerne za tragedijo. Pojma »tragedija« in »tragično« se torej nekako stikata, ampak med njima je vendarle treba razločevati, sicer pridemo, tako kot Steiner, do protislovij. Se pravi, da on sam ta pojma uporablja nedosledno, in v tem pogledu to ni ravno dobra teorija.

Zdaj pa k vprašanju o metafiziki. Leta 1976 sem res zapisal, da je nujna in mogoča osnova za tragedijo pač samo metafizika v krizi, in sem v imenu te trditve Mraku odrekel, da piše tragedije, ker na Slovenskem v tem času ni take metafizike, itn. Pojem »krizna metafizika« je seveda lahko sporen ob vprašanju, kaj metafizika je. Je to res filozofska metafizika v pravem pomenu besede ali pa z »metafiziko« mislimo na religijo, verske resnice ali kaj takega? V tem primeru je težko reči, ali v Ajshilovih tragedijah obstaja metafizika v strogem pomenu besede. Če pojem uporabljamo bolj laksno, je to mogoče. Kaj pa je »krizna metafizika«, je seveda spet problem. Če zdaj stvar še enkrat premislim, bi rekel, da je to metafizika v širokem pomenu besede, in sicer v času, ko ne gre samo za njeno lastno krizo, temveč tudi za socialno, politično, duhovno, kulturno krizo itn. Če se s tega stališča sprašujemo, zakaj je bila tragedija tudi po Steinerju mogoča samo v Atenah, recimo v 5. stoletju pred Kristusom, pa seveda v elizabetinski Angliji konec 16. stoletja, pa v klasicistični Franciji 17. stoletja, se zdi, da to velja. V teh obdobjih imamo dejansko opraviti z nekakšno krizo metafizike, pa tudi s krizo religije, moralne filozofije in seveda s politično krizo. Kakšna je ta politična kriza, je posebno vprašanje. V atiški tragediji gre seveda za politično krizo atenske demokracije, v Angliji pod Elizabeto za krizo starega reda, ki je prehajal v nacionalno monarhijo novega tipa, v Franciji za prevratno dobo fronde in Ludvika XIV. To so bile politične in hkrati socialne krize, in tragedija se je očitno rojevala prav v takšnih časih. Mislim, da gre za isto reč tudi v Nemčiji. Steiner priznava status trageda Schillerju in delno tudi Goetheju. In spet gre za krizno metafiziko, predvsem pa za krizno politično in socialno stanje, za krizo nemštva in Nemčije v tistem času. Vendar pri Steinerju te

stvari niso popolnoma jasne. Po njegovem mnenju je za tragedijo plodovita ali mogoča samo tista vizija sveta, ki je skoraj brezupna, preprosto povedano, pesimistična, ker ne daje nobenega odgovora na vprašanje o smislu trpljenja, itn. To bi se dalo spodbijati. Zdi se mi, da niso vse tragedije takšne. Steiner priznava, da v *Orestiji* ni tako, in zdaj ne vemo, zakaj ne bi bila sijajen ali pravi primer tragedije. Zanika krščanske tragedije, kakršne so nastale v francoskem klasicizmu, ampak *Polieukt* je zame tragedija, seveda. Se pravi, da je njegova teza morda rahlo preprosta. Ni tako, da bi osnova tragedije lahko bila samo tako imenovana brezupna, breztemeljna podoba sveta. Mislim, da ni tako. Metafizika, če temu rečemo tako, v tragedijah ni zmeraj ravno taka.

In zdaj me zanima prav to, zakaj Steiner v svoji knjigi skoraj ne omenja Hegla, mislim, da ga enkrat samkrat. Obenem čisto nič ne upošteva Heglove koncepcije tragedije, ki je vendarle še zmeraj eno temeljnih izhodišč za naše razumevanje. Pri Heglu gre za odgovor na temeljna vprašanja o smislu: ravno v tragediji naj se vzpostavi neki red sveta, obnovi naj se razumnost sveta. Se pravi, da je tu manko, ki ga je kljub vsej pohvali, ki smo jo Steinerju dolžni izreči, treba upoštevati, obenem pa nadgraditi njegovo pojmovanje. Mislim, da se da Steinerju na mnogih mestih ugovarjati, češ da tudi tista dela, ki jih razglasa za tragedijo, včasih niso tragedije, na primer *Mati Korajža*. Celó o Büchnerjevem *Woyzcku* pravi, da je tragedija, kar je zelo vprašljivo. Mislim, da premalo loči med tragedijo v klasičnih obdobjih z znamenitimi avtorji in tragično dramo. Ta je verjetno tista zvrst ali vrsta dramatike, ki je nadomestila tragedijo v devetnajstem stoletju in jo nadomešča vse do najnovejšega časa – čeprav je danes že težko pisati tragične drame, ker jih nadomešča dramska vrsta groteske ali pa gledališče absurda.

To pomeni, da je treba ločevati med tragedijo in tragično dramo, kaj je tragična drama, pa je seveda spet posebno vprašanje. *Kralj na Betajnovi* je tragična drama, Cankar sam je ni imenoval tragedija, in treba je samo premisliti, zakaj je pač tragična drama in kaj je tragičnost v novejšem ali našem času. Mislim seveda, da je za tragedijo tako imenovana metafizična zasnova sveta nujna. Zato, odkrito povedano, v času ateizma tragedija ni mogoča. V času, ko se je evropski nihilizem tako razcvetel, je tragedija morala umreti, to je jasno tudi po Steinerju. Zdaj je seveda lahko vprašanje, ali je Ibsen ateist ali ne, ampak zdi se, da je bil. Zato njegove drame niso tragedije, pač pa tragične drame. To se dogaja že Goetheju in Schillerju, onadva vrste svojih del nista imenovala »tragedija«. *Devica Orleanska* kot da je romantična tragedija, ampak kje drugje gre za *Schauspiel*, se pravi za dramo. In tudi pri Goetheju se je že lomilo iz tragedije v tragično dramo. Treba je reči, da je tragična drama nadomestila tragedijo zaradi zelo epohalnih razlogov, podobno kot je roman nadomestil epe. Zdaj je samo še vprašanje, kakšen je odnos med temi zvrstmi ali vrstami in v čem je eventualno ne samo podobnost, ampak tudi razlika med epom in tragedijo. To je seveda zelo bistveno vprašanje. Jaz bi odgovor nanj iskal v območju pojmov, s katerimi se da ob tragediji operirati prosto po Heglu, namreč v območju pojmov »legalno« in »legitimno«. V tragediji gre za konflikt med tem dvojim. Po drugi strani je vprašanje, kaj se

dogaja v *Iliadi* in *Odiseji*. Ali v epu tak konflikt sploh obstaja? Mislim, da ne in da je ep torej čisto nekaj drugega, če ga razlagamo s takšnimi kategorijami seveda.

Vid Snoj: Hvala lepa. Vprašanje, ki sem ga naslovil na vas, profesor Kos, bi rad postavil še kateremu izmed svojih sogovornikov. Gorazd, se strinjaš s Steinerjevo trditvijo, da je človeški položaj v tragediji brezizhoden?

Gorazd Kocijančič: Na začetku, Vid, bi rad označil svoj splošni odnos do Steinerjeve knjige; soočenje s posameznimi Steinerjevimi trditvami se mi namreč zdi smiselno šele potem, ko problematiziramo njihov splošni okvir. Čeprav se zavedam odlik knjige, ki sta jih omenila gospod Kos in ti sam v uvodu, se mi zdi precej nezadovoljiva. To izrekam le s težavo, saj sem glede obsežnih odsekov dramske in gledališke zgodovine velik ignorant. No, morda pa je to v tem primeru celo prednost. Ob branju takšnega dela je namreč prav bralcu, ki avtorju ne sledi popolnoma, ampak se za njim opoteka z neko distanco in se ne predaja njegovim zgodovinskim ekskurzom ter pronicljivim analizam nادرbnosti, toliko bolj očitno, da se v njem dogaja neka neutemeljena sinteza. Rekel bi, da je to sinteza med analizo spreminjanja *literarne forme* in *zgodovine duha*. Ta povezava je nekako predpostavljena in na njej temelji celotna knjiga, nikoli pa ni tematizirana.

Zato se z razpravljanjem gospoda Kosa le delno strinjam. Mislim namreč, da Steinerjevega kategoriziranja nekaterih literarnih del ni dovolj le nadomestiti ali ga dopolniti, ampak da je treba postaviti pod vprašaj samo možnost analize teh literarnih del z – recimo – »epohalnimi« kategorijami. To je po mojem temeljna neustreznost Steinerjeve knjige. Poleg tega se ne strinjam s tvojo trditvijo, da je to delo odprto. Odprto je namreč le navidezno. Epilog knjige je organsko neusklajen s celotnim razpravljanjem. *Smrt tragedije* je težno delo. Gre za spis, ki pač skuša v celoti argumentirati jasno trditev o smrti tragedije ali njenem »umiranju«. Če pozorno beremo epilog, vidimo, da Steiner pravzaprav ne nakazuje treh ekvivalentnih opcij, ampak le sofisticirano kaže, v katero smer sam razmišlja. Tragedija je zanj – tako kot si sam povedal – povezana z metafiziko. Zanj je potrebna neka podoba sveta z »bremenom božje navzočnosti«. Če te ni, izostane družbeni duhovni okvir, v katerem lahko nastajajo tragiška dela. Obenem pa so tragedije za Steinerja vezane na verz. Sam, nasprotno, mislim, da je vsako razmišljanje o duhovnih »epohah« zelo varljivo. Naše védenje je zelo omejeno. Zlasti to velja za starejša obdobja, v katera nenehno sega Steiner. V veliki meri se nam izmika, kaj je v bistvu grška dramatika, kaj je njen družbeni kontekst, kaj so duhovne silnice, ki jo opredeljujejo. Sledimo fragmentom, drobnim sledem in po analogijah z današnjim doživljanjem to skušamo razumeti, vendar gre v temelju za stvar, ki so nam tuje. Steiner pa se postavlja v vlogo tako rekoč vsevednega zapisovalca zgodovine in njenih duhovnih premikov, ki jih povezuje s spremembami literarne forme – čeprav imajo te morda čisto druge vzroke.

Vid Snoj: Skratka, preveč ve?

Gorazd Kocijančič: Preveč.

Vid Snoj: Mislim, da je bilo v razpravi, kot se je doslej razvila, navrž-nih precej novih iztočnic za pogovor. Pravzaprav je kar težko izbrati tisto, na katero bi se bilo vredno navezati.

Lado Kralj: Bom jaz izbral eno od iztočnic kolega Kocijančiča, to je tisto o verzni drami in o metafiziki. Steiner ločuje dva nivoja. En nivo tvorijo, če uporabim hegeljanski izraz, zunanje značilnosti tragedije, to so verz, zbor, visok socialni status protagonista (ta implicira javne zadeve, kot je rekel profesor Kos) in katastrofični konec. To so zunanje značilnosti. Glavna notranja značilnost, ki jo navaja z veliko mero afekta, pa je spoj skrajnega gorja in skrajne radosti. Tragedija je zanj najvišja literarna zvrst ravno zato, ker je spoj skrajnega gorja in skrajne radosti, gorja ob padcu in radosti ob vstajenju človekovega duha. To je izjava, ki prav gotovo sugerira nekaj metafizičnega, in verjetno ima Steiner metafizični horizont vseskozi v mislih, ampak artikulira ga predvsem z omenjeno čutno in plastično metaforo. Zelo je impresivna, ampak njena pomanjkljivost je v tem, da ne uvaja nobene sistematike. Zakaj se ta spoj gorja in radosti (ki je pravzaprav recepcijska kategorija) zgodi samo v treh obdobjih, tj. v antični, elizabetinski in francoski klasicistični drami? Zakaj se samo takrat akumulirajo ustrezni pogoji za ustvarjanje, pa tudi za gledanje tragedije? Da je tragedija dosegla svoje najvišje učinke približno v teh treh obdobjih (plus minus kakšno delo nemške klasike), smo vedeli že prej, še preden smo vzeli v roke Steinerja. Nismo pa poznali razlogov za to omejitev, in ker je Steiner pri njihovem utemeljevanju razpršen in razvezan, ker sem bil z njegovo razlago nezadovoljen, sem v spremno besedo pritegnil tezo prof. Kosa iz njegove razprave *Problem slovenske tragedije*, ki jo je napisal leta 1976, petnajst let po Steinerju, in v kateri vsaj deloma vzpostavlja z njim dialoški odnos. Prof. Kos meni, da gre v teh treh obdobjih za neko posebno metafiziko, ki jo imenuje »krizna metafizika«.

Ostane problem, ali se lahko tragedija pojavi tudi v drugih obdobjih. So te tri časovne točke res tako zelo fiksirane, da zunaj njih tragedija ni mogoča? Predvsem imam v mislih moderno dramo. Gotovo so fiksirane, če se oklepamo zunanjih določil tragedije (verz, zbor, visok socialno status protagonista, katastrofični konec). Pa vendar, saj v tej zadevi tudi Steiner ni zmeraj nepopustljiv, saj tudi on pri nekaterih tragedijah dopušča, da jim manjka ta ali ona zunanja značilnost, že v antiki na primer včasih katastrofični konec. Büchnerjevega *Woyzcka*, ki nima več prav nobenega teh zunanjih določil, Steiner celo postavlja kot model novejšje tragedije: »*Woyzeck* ... na nov način zastavlja celoten problem moderne tragedije.« Torej zunanje značilnosti niso neizogibne, če drama le ima zavezujoče metafizično podnebje, neko usodo, ki je junak ne more uravnati, pred katero je kljub svojim naporom brez moči. V tem primeru bi lahko rekli, da imajo v slovenski dramatiki Jančarjeve drame takšno metafizično pod-

nebje, recimo *Disident Arnož* ali pa *Veliki briljantni valček*. Lahko bi torej sprejeli hipotezo, da je tragedija mogoča tudi zunaj imenovanih treh paradigmatičnih zgodovinskih obdobj; da so jo v teh treh obdobjih pač največ pisali in največ uprizarjali, vendar je mogoča tudi zunaj njih. Seveda pa Steiner na drugih mestih jasno pove, da pravzaprav noben čas ni bil naklonjen tragediji, da je torej tragedija zvrst, do katere sta bila zadržana tako občinstvo kot tudi gledališka institucija, in da je se je pravzaprav uveljavila kljub takšnim neugodnim razmeram. Verjamem, da je bilo tako, natančneje, vem na primer za podatek, da so v italijanski renesansi tragedije uprizarjali, posledično pa tudi pisali, močno bolj poredko kot komedije.

Vrnimo se k zlitju gorja in radosti, k metafori, ki skuša artikulirati metafizično bistvo tragedije. Mislim, da današnjega bralca, gledalca, pa tudi dramatika spravlja v zadrego velika količina afekta, ki jo ta metaforična definicija vsebuje. Današnji dramatik preprosto ni pri volji, da bi se identificiral s tako skrajnimi junakovimi občutji, to se mu mogoče zdi preveč patetično in zato tudi nekoliko spakljivo ali ponarejeno. Ali staromodno. Pač pa je takoj pripravljen prikazovati skrajna dejanja. Podobna občutja bomo verjetno našli pri današnjem občinstvu, ki je pripravljeno gledati ali brati tradicionalno tragedijo, ne pa nove, ne pa današnje. Občinstvo sledi horizontu pričakovanja, ki ga, kot vemo, sestavljajo informacije o zvrsti, avtorju in obdobju, v katerem je bil tekst napisan. Glede na tako strukturiran horizont pričakovanja ne bo verjelo pisatelju, ki je napisal tragedijo danes: imelo bo občutek, da se ukvarja z nečim neavtentičnim, za čemer ne stoji, skratka, do njegovega umetniškega dela bo imelo vnaprejšnje zadržke.

Občutek tragičnosti, ki ga je treba ločevati od tragedije, kot je opozoril profesor Kos, se danes po vsej verjetnosti seli v grotesko in to se dogaja že od drame absurda naprej, tj. od petdesetih let 20. stoletja. Če pa se sklicujemo na Martina Esslina, utemeljitelja drame absurda, izsledimo začetek dramske groteske že v antiki – in potem se nadaljuje v srednjem veku in prek Shakespeara do zdaj. Torej linija groteskne dramatike živi že od zmeraj. V moderni groteskni drami, tj. v drami absurda, pa lahko najdemo tudi delitev na tragično (Beckett) in komično usmeritev (Ionesco). Nekateri pomembnejši sodobni slovenski dramatik – poleg Jančarja, ki sem ga že omenil, prav gotovo še Jovanović, Smole, Strniša in Božič – imajo močne groteskne prvine, obenem pa okvir sveta ali usode, ki človeka presega, ki je zunaj razuma in pravice. Povrh tudi ti avtorji, tako kot na podoben način avtorji dežel, ki so doživele socialistični režim, izredno občutljivo zaznavajo usodno in človeku neprijazno totalitarnost sveta, v katerem živijo. Ta dramatika se prav gotovo ukvarja s tragičnim, nima pa nobenih zunanjih znakov tragedije. In zaradi zadrege, o kateri sem že govoril, se sama noče imenovati z imenom »tragedija«. Možnost, da je dramski tekst označen samo z imenom »drama« in ne več »tragedija«, je uvedel že Hegel v *Predavanjih o estetiki*, v podpoglavju III.3.a z naslovom *Princip tragedije, komedije in drame*. Tragedijo pogojuje s substancialnostjo, komedijo s subjektivnostjo, dramo pa določa kot srednjo stopnjo med prvima dvema oblikama. Drama je »globlje posredovanje

tragičnega in komičnega pojmovanja v neko novo celoto,« pravi Hegel v slovenskem prevodu Roberta Vouka, drama je izravnava, »v kateri obe strani druga drugo otopita.« V nadaljevanju Hegel tej srednji stopnji, »drami«, ne napoveduje dobre prihodnosti, češ da pretendira predvsem na gledališki učinek ali pa na ganjenost ali razvedrilo. Če pa damo to njegovo napoved v oklepaj, ostane bistveno sporočilo, da je že Hegel predvidel tretjo možnost, »dramo« (poznejša raba: »igra«), ki ni ne tragedija ne komedija. In mislim, da se v tej tretji možnosti nahajamo danes.

Janko Kos: Če prav razumem, se iz Steinerja vendarle da prečitati neka tendenca, neka teza, rekel bi kar neka ideološkost. Zdaj je vprašanje, katera ideologija se skriva v Steinerjevi knjigi. Mislim, da je to ideologija, recimo, liberalnega, zelo kulturnega humanizma, ki v tragediji, v svetu tragedij, kakršen je pač obstajal od Grkov pa, recimo, do Goetheja in Schillerja, očitno vidi idealen svet takega humanizma. Mislim, da gre za to. Najbrž nismo tako naivni, da bi videli v literarni vedi samo strogo znanost. V humanističnih vedah je veliko ideološkega, čeprav seveda ne zmeraj. Po Gadamerju gre pri našem branju besedil, pri razumevanju, za tako imenovani spoj ali stapljanje horizontov. Ko beremo Goetheja, že vnašamo vanj svoj svet, ki je seveda drugačen, morda prepojen z drugačno ideologijo. Še bolj velja vse to za naše razumevanje antične tragedije, tudi Shakespeara, itn. S tem se moramo sprijazniti in mislim, da je zelo dobro, da znamo te artefakte oživljati znotraj svojega lastnega horizonta. To si moramo odkrito priznati, čeprav je seveda dolžnost literarne vede, da to ne samo priznava, ampak da skuša razločevati med svojim horizontom in horizontom, kolikor ga lahko rekonstruira iz samih literarnih del. V obravnavah tragedije je jasno vsaj to, da vnašamo vanj pojme, ki jih tam izvorno ni bilo. Vnašamo, recimo, pojma »legalnost« in »legitimnost«. To sta pojma, ki izhajata šele od Kanta in ju lahko naknadno prenašamo k Evripidu, Sofoklu in Shakespearu. Zavedamo se seveda, da s tem nadgrajujemo njihova dela z nečim, kar morda ne spada čisto vanje, kar je pa za nas vendarle najprimernejše, če naj ta dela razumemo iz svojega horizonta in jih nekako uvrstimo v svoj svet. Mislim, da se temu ne da izogniti. Pač pa je vprašanje, ali to delamo dovolj eksaktno, dovolj konsistentno, dovolj teoretsko dognano in seveda zanimivo. Prepričan sem, da se s to predpostavko vendarle da zagovarjati tudi takšne poskuse sinteze, kot je Steinerjev, vendar z vso kritiko njegovih ideoloških ali kakršnih koli drugih premis. Mislim pa, da s tem lahko pridemo do tistega, kar je poudaril tudi Lado Kralj. Obstaja razlika med tragedijo in dramo, zlasti tragično dramo, in to razliko moramo – oziroma jo celo še kar dobro moremo – razlagati s tem, da v omenjena dela vnašamo tisto, kar je očitno bolj del našega sveta kot del samega Shakespeara ali Evripida itn.

Mislim, da se da ta stvar preprosto razložiti ob primeru *Antigone*. Vemo, da je Hegel gledal *Antigono* iz horizonta svojega sveta, zato se mu je spor med Antigono in Kreontom prikazal kot spor dveh enakovrednih, recimo metafizičnih sil. Prikazal se mu je tako, kot da sta obedve legitimni in se potem protislovje, kolizija med njima razreši s tem, da se

vzpostavi prvotna razumnost sveta. To je Heglovo stališče. Mi danes seveda tega ne moremo. Hegel je očitno vedel, kaj je legitimno, mi pa tega ne vemo več čisto natančno. Se pravi, da smo odvisni od splošnega stanja duha, ki je v Evropi stanje nihilizma, anarhije, dekadence. Iz takega stanja ni mogoče rojevati tragedij. Kajti v tragediji mora vendarle biti vsaj približno jasno, kje je legalno in kje legitimno, kdaj je legalnost legitimna, kdaj pa ne.

S tega stališča je lahko zanimiva primerjava med Sofoklovo in Smoletovo *Antigono*. Smole svoje igre o Antigoni nikakor ni imenoval tragedija, tudi ni rekel, da je to tragična drama, in navadno se o tej igri govori kot o poetični drami. Premik Antigone od Sofokla do Smoleta jasno priporoča o tem, da je bistveno prav razlikovanje med tragedijo in tragično dramo. Tu se odpre vprašanje, zakaj Smoletova *Antigona* ni tragedija. Kaj se v njej dogaja z legalnostjo in legitimnostjo? (Uporabljam izraza, ki se mi zdita primerna za tako razlago.) Mislim, da gre pri Smoletu za absolutno negacijo vsake legalnosti, ne samo Kreontove. Kreont je simbol državne oblasti kot take. In ker je to absolutna negacija vsake legalnosti, domnevam, da gre za stališče, ki je, banalno rečeno, anarhistično. Z druge strani pa je jasno, da je Antigona legitimna, ampak to je absolutna legitimnost in presega vsako relativnost, vsak odnos do legalnosti, se pravi, da je onkraj same legitimnosti. In če je to tako, namreč da se legalnost absolutno negira in da dobi legitimnost pomen nečesa onstran, seveda tu ni več pravega konflikta med konkretnimi silami, kot jih je razumel Hegel. Tu gre za nekaj, kar presega tragedijo, kar presega tudi tragičnost, zato niti ne bi mogli reči, da je Antigona tragična. Je nekaj več, je svetnica. Če je to res, ta igra ni več tragična drama, kar lahko rečemo za nekatere Cankarjeve igre pa za Ibsena itn. Temu se skušamo izogniti z znano oznako, da je *Antigona* »poetična drama«. Kaj mislimo s tem »poetičnim«, je pa posebno vprašanje. Gre očitno ne samo za verz ali za slog, ampak za duhovnost tega dela, ki je najbrž taka, da presega tragični spor, ker pač z ene strani absolutizira oblast, legalnost, v absolutno negacijo, z druge strani pa legitimnost v absolutno, nadmetafizično silo. Ampak to je seveda posledica tega, da je horizont Antigone, Smoletov horizont, vendarle horizont anarhije, za katerim stoji nihilizem, za katerim seveda stoji tudi demokracija. Se pravi: njegovo delo sicer ni nastalo v demokraciji, ampak v horizontu demokracije, ki vendarle lahko pride tudi k nam. V demokraciji pa tragedija najbrž ni mogoča, in sicer zato ne, ker v njej ni več jasno, kaj je legitimno. To je vedel že Robespierre, ko je prepovedal ateizem, ukazal kult najvišjega bitja in zagrozil s smrtjo ateistom, kar se je nato med terorjem tudi dogajalo. To pomeni, da gre v teh razlagah za naš lastni horizont in za njegove ideološke sestavine, pa vendar se da o tragediji in tragični drami in o tistem, kar je onstran tragične drame, govoriti s temi kategorijami.

Vid Snoj: Navezujem se na to, kar je malo prej razlagal profesor Kos, in sicer, da legitimnost v Smoletovi *Antigoni* popolnoma izničuje legalnost, saj je Antigona absolutno legitimna in deluje kot svetnica. »Svetnica« – to je pojem iz krščanskega sveta, čeprav se Smole sam najbrž ni izrecno

navezoval na krščansko tradicijo. Po drugi strani pa sta profesor Kos in profesor Kralj oba govorila o groteskni drami, ki se je pojavila v petdesetih letih 20. stoletja, in sicer tako, da je bilo to mogoče razumeti tudi kot dodatno hipotezo o koncu tragedije. Tu se mi postavlja vprašanje: ali je groteskna drama ena izmed oblik drame, v katere se lahko razvije tragedija, ali pa je tista oblika drame, s katero so, ko nastopi, vse možnosti tragedije že zapečatenene?

Lado Kralj: Mislim, da moram ugovarjati. Ko sem pred časom brskal po bibliografiji člankov o Beckettu, sem naletel na kar nekaj razprav s področja religiologije. Beckettova dramatika se tako intenzivno posveča »odsotnosti pošiljatelja«, da je o tem manku očitno vredno razpravljati tudi s stališča religioznosti – zaznavanje skrajne odsotnosti sugerira želja po prisotnosti.

Gorazd Kocijančič: Vrtimo se v krogu, ki mu je težko uiti. Poskušajmo razmišljati od začetka. Ljudje imamo v življenju izkušnjo radikalne nesreče, ki nima vzroka, ki je brez smisla. Ta izkušnja je vsakdanja. Vsi to nekako poznamo, tako ali drugače, v večji ali manjši meri. Človeštvo se je moralo od začetka – odkar se je človek zavedel svoje človeškosti – soočati s to izkušnjo. In v tragediji kot zgodovinsko vznikli obliki umetnosti, nastali v Atenah pol tisočletja pred Kristusom, je grška *pólis* to temeljno človeško izkušnjo vključila v svojo liturgijo, v bogoslužni akt, Dionizov praznik – in jo tako vedno znova tematizirala. Skušala najti smisel v nesmislu. Samo trpljenje, sama nesreča je v kultno-tragiški izkušnji sveta intenzivirana in vključena v širši religiozni kontekst. Vendar izkušnja, ki jo tragedija izraža in skuša vpeti v kontekst mita, ni zgodovinska. Tragična izkušnja bivanja je stalnica, to je nekaj neizbrisnega. In ker je človek v bistvu kreativno bitje, to svojo tragično izkušnjo tako ali drugače ustvarjalno izraža. Zato je po mojem prepričanju nesmiselno govoriti o rojstvu, zatonu in smrti tragedije. Gre za metamorfoze. Prepričan sem, da potencial tematizacije tragičnega danes ni izčrpan. Le časi in izrazi se spreminjajo. Naj postavim tezo: privilegiran medij današnjega izraza tragičnega je film. Precej zelo dobrih filmov je, ki imajo vse odlike dobre tragedije. Recimo *Plesalka v temi* ali *Lom valov* Larsa von Trierja. To sta filma, ki imata izredno domišljeno dramsko in narativno zgradbo; pri *Plesalki v temi* se v tragedijo celo vrne najbolj arhaična prvina glasbe.

Vid Snoj: Če je tragična izkušnja splošna človeška izkušnja v vseh časih, če je »stalnica« človeškega bivanja, kot si rekel, Gorazd, ali bi tedaj morali govoriti kar o tragičnosti človeškega stanja? O tragičnosti človeškega položaja v svetu a priori? To bi pomenilo, da je tragično že samo dejstvo, da človek pride, da se rodi na svet, in vse, kar se zgodi potem, bi bilo samo eksplikacija izvirne, z rojstvom dane ali prizadejane tragičnosti. Vendar je tragično v teoriji tragedije, zlasti kot jo srečamo pri Heglu, ki je bil danes že večkrat apostrofirán, vezano na dejanje. Ni ga mogoče povezovati s človeškim stanjem kot takim, ampak se porodi šele v natanko določenem položaju, ki ga izzove dejanje.

Gorazd Kocijančič: Kar zadeva Hegla, moramo biti previdni. Njegova estetika – in teorija tragedije kot njen del – je organska sestavina zelo zapletenega sistema, ki vselej zahteva tematizacijo, tudi ko se pogovarjamo o posameznih njegovih »trditvah«. O njegovi teoriji tragedije se ne sme govoriti izolirano, ampak le v okviru premisleka njegovega razumevanja bistva Absolutnega in človeka oziroma odnosa Absolutnega in subjekta, ki vselej subvertira pomen vsakdanje pojmovnosti. »Znanost logike«, ki je temeljno ogrodje tega odnosa, postavlja »dejanje« in »stanje« v dialektični odnos, ki edini merodajno osvetljuje Heglovo »konkretno« razpravljanje o tragediji. Stanje je v bistvu že epifanija prejšnjega dejanja in narobe.

Vid Snoj: Na srečo imam pri roki lep citat iz Hegla v zvezi s tem. Hegel v *Estetiki* pravi: »Resnično tragično trpljenje se ... zgrne nad delujoče individue le kot posledica njihovih lastnih dejanj, ki so tako upravičena kakor tudi, zaradi medsebojne kolizije, okrivljajoča [schuldvoll]« (III, 526). Kolikor razumem, to pomeni, da tragično nastane tedaj, ko delovanji, ki sta si postavljeni nasproti, trčita, tako da prav njuna kolizija potem vsako posebej pelje v krivdo. Predpostavka za nastanek tragičnega pa je, da sta delovanji, ki se drugo drugemu zoperstavita, vsako zase upravičeni. Vsako zase morata imeti opravičenje v tem, kar Hegel imenuje *das Sittliche*, »nравnost«. In te si ne smemo predstavljati niti kot značajska potezo, niti kot poseben subjektivni interes, niti kot strast. Vse to poznamo iz modernih del, vendar v njih po Heglu ravno ni tega, kar premore le stara tragedija, namreč nравnega opravičenja. Na primer Sofoklova *Antigona*. Ko se Antigona loti pokopati svojega brata, se sklicuje na *ágrapta nómina*, na »nezapisane zakone« podzemnih bogov, pa vendar se za svoje delovanje sklicuje na zakone tudi Kreont. To so zakoni *pólis*, sicer zapisani, vendar zakoni, ki posnemajo božji kozmični red, zato Kreontovo delovanje, prav kolikor je v skladu s temi zakoni, prav tako ne pomeni uresničevanja subjektivnega interesa, osebne strasti ali česa podobnega.

Za Hegla je *Antigona* klasičen primer drame, po njej je pravzaprav oblikoval svojo teorijo tragedije. Z njo se je ukvarjal tudi Steiner, pravzaprav je njej in njenim obdelavam v evropski literaturi posvetil knjigo z naslovom *Antigone*. Vendar – naj sklenem: če tragično odvežemo od dejanja, ne dobimo za nasprotnika nikogar drugega kakor Hegla.

Janko Kos: Rad bi se z debato vrnil k trditvam, ki jih je izrekel spod Kocijančič ... Lars von Trier s *Plesalko v temi* – kaj je zdaj to? Na splošno je jasno, da film zmore uprizarjati tudi tragedije. Saj imamo mnoge ekranizacije, *Fedre*, recimo, pa *Ifigenije*, te in one, itn. Zdaj pa se postavlja konkretno vprašanje, ali je *Plesalka v temi* res tragedija ali ne. Mislim, da je zelo podobna *Antigoni*, samo da je glavna junakinja ves čas pred nami. Ta je plemenita mati, ki se žrtvuje za otroka, ko pa vidi, da rešitve ne bo – ukradli so ji denar za sinovo operacijo itn. –, se nenadoma zgodi tisto strašno, da v boju za ukradeni denar ubije zlobnega policista in je potem obsojena na smrt in to na koncu tudi vidimo. Ampak potek te

eksistence je vendarle tisto, kar je svetniško. Mislim, da gre za martirij in svetniško smrt. Kljub temu na koncu ni nobenega svetniškega horizonta, kot je npr. v *Poliektu* ali kakšni drugi krščanski tragediji, in to je seveda tisto, kar je pri tej zadevi vprašljivo. Ali je to sploh tragedija ali pa svetniška zgodba, tako kot morda Smoletova *Antigona*? Tu bi se dalo spraševati še naprej. Vendar zadenemo ob vprašanje, kaj pa krščanstvo. Ali je v krščanstvu človek tragičen na splošno? Bi lahko govorili o položaju človeka v Bibliji in v krščanstvu sploh kot o tragičnem položaju? Je padec Adama in Eve tragičen in kaj je z izvirnim grehom, je to tragična stvar ali ne? No, tu se srečujemo z idejami, ki jih zagovarja Steiner, namreč da znotraj krščanskega sveta tragedija ni mogoča, se pravi, da je izvirno vprašanje vprašanje o tem, kaj je s tragičnostjo kristjana ali tega sveta, v katerem kraljuje izvirni greh. In seveda odrešitev. Mislim, da to vprašanje navsezadnje zadeva tudi Smoletovo *Antigono* ali film Larsa von Trierja. To pomeni, da je to tisto temeljno vprašanje, ki ga verjetno Steiner ni videl, ki ga pa mi lahko vidimo. Larsu von Trierju gre tudi za mučeništvo in svetništvo. Ampak to je svetništvo brez horizonta Boga, brez krščanskega horizonta. Se pravi, da se to svetništvo pojavlja na ozadju nihilizma, anarhije itn. Ampak to bi pomenilo, da njegovi filmi niso tragedije, če pa naj bodo tragični, je veliko vprašanje, ali je svetništvo sploh lahko tragično. Ali to ni nekaj, kar a priori presega vsako tragičnost? V to smer bi se dalo razmišljati še naprej...

Gorazd Kocijančič: Naj torej poskusim razmišljati o Steinerjevi tezi, da krščanska tragedija ni mogoča. Temeljno vprašanje pri tem se seveda glasi: kaj sploh je krščanstvo? Gotovo, vsi imamo neke predstave o tem, kaj je krščanski nauk, kaj sta po tem nauku svet in njegov smisel. Pa vendar sem prepričan, da so te predstave vselej in povsod neustrezne. Če naj se spet spomnim Hegla: kar je znano, še ni spoznano. To misel je v tem primeru treba še zaostriti: kar je znano, še ni spoznano, ker ni spoznano kot nespoznavno. Med našimi predstavami o krščanstvu in pomenom krščanske zgodbe nujno zija prepad.

Naj poskušam to misel razložiti. Vprašajmo se čisto fenomenološko, kaj je krščanska »ideja«, kaj je temeljna krščanska misel ne glede na to, ali je »resnična« ali »neresnična«. Ta ideja je nedvomno povezana s smislom trpljenja, nesreče – tistega, kar sem omenjal kot nadzgodovinski substrat tragiške izkušnje. »Bog« – resničnost, v primerjavi s katero je vse, celoten kozmos s svojimi *clustri* in *super-clustri*, drobec peska, »skoraj nič« –, ta radikalna Drugačnost postane človek. Človek. In trpi. Postaja kos mesa. *Sárx*. Ta temeljna združitev absolutno nepredstavljivih nasprotij v krščanski ideji sama po sebi ni nekaj, kar bi si lahko prisvojili s kakršnimi koli kulturnimi formami. To sploh ni nekaj, kar bi lahko mislili. Samo »krščanstvo« je po svoji ideji nespoznavno in nemislivo. Krščanska ideja je – če se zavedamo njenih dimenzij – nekaj, kar izraža prav stalno in radikalno razdvojenost med našimi (re)prezentacijami tega dogodka in tem, kar je v njem sluteno ali »mišljeno«. Dvojnost med kulturnim izrazom in slutnjo generira vse oblike kulturnega krščanstva, sama pa ostaja neukinljiva. Zato bi se resna postavitev vprašanja o odnosu krščanstva in tragedije morala dotikati te točke.

Kaj se torej zgodi s splošno človeško izkušnjo trpljenja v tako – pravilno – razumljenem krščanstvu? Trpljenje ne doživi kratko malo zavrnitve, odpravitve, ampak prejme strašanski metafizični status. Nesreča, ki nas doleti, bolečina, ki jo trpimo, je del izkušnje Absolutnega. Vpisuje se v Božjo logiko. Je del njegovega Življenja. Ob tem se moramo spet vrniti nazaj v Grčijo. Kaj se je dogajalo ob uprizoritvah tragedij v Atenah – kolikor pač lahko ugibamo o tem? Ljudje so bili ob svoji izkušnji in z reprezentacijo trpljenja nedvomno napoteni v širši svet mitov, svetih zgodb, božanskih sil itn. In nekaj podobnega se zgodi tudi s krščansko zgodbo o počlovečenju in trpljenju Božjega Sina in njegovem vstajenju. Njegovem vstajenju, ki je v bistvu tudi ohranitev, metamorfoza, poveličanje njegovega trpljenja. Tu ne gre za preprosto zmago nad trpljenjem, ampak za – če uporabim religijski jezik – »poveličane rane«. Če to vidimo, lahko zaslutimo pomembno analogijo med izvornim pojmom tragedije in temeljno krščansko zgodbo. Analogijo, ki so jo zaslutili cerkveni očetje. Ni naključje, da med spisi Gregorja iz Nazianza, Gregorja »Teologa«, najdemo pesnitev *Ho Christós páschon, Trpeči Kristus*, ki je sestavljena iz samih verzov tragikov. Bizantinologi so večkrat opozorili, da se struktura bizantinske liturgije navezuje na obredje tragedije. Kultno izročilo povezuje staro Grčijo z njeno poznejšo krščansko dediščino. Seveda osebno ne mislim – da ne bo nesporazuma –, da sta tragedija in krščanstvo le dve različici v bistvu enakega mita. Gotovo gre tudi za temeljno drugačnost, ki je predpostavka smiselnega govora o analogiji – pa vendar bi želel še enkrat poudariti, da je temeljna tragiška izkušnja v krščanstvu ohranjena in preobražena, ne zanikana in ne presežena. Zato mislim, da je mogoče ustvarjati krščanske tragedije tudi danes. Če se vrnem k Larsu von Trierju: Lom valov se mi zdi primer sodobne krščanske tragedije.

Vid Snoj: Strinjam se, da trpljenje, ki ga upodablja tragedija, v krščanstvu ni odrešeno. Mislim pa, da je Steinerjeva misel ravno nasprotna. Ko govori o krščanski tragediji, jo imenuje »delna« oziroma »epizodna tragedija«. To epizodnost po njegovi sodbi nakazuje že temeljna krščanska zgodba, zgodba odrešenja, v kateri za človekovim padcem kot osrednji dogodek nastopi Kristusovo odrešensko delovanje: »V Getsemaniju puščica spremeni smer in moraliteta zgodovine se spremeni iz tragedije v *commedio*« (18). Prav tedaj, ko torej Kristus nastopi pasijon kot zadnje poglavje svojega odrešenskega delovanja, tragedija postane komedija ...

Gorazd Kocijančič: ... v Dantejevem smislu?

Vid Snoj: V Dantejevem smislu. Se pravi, postane zgodba s srečnim koncem, ne v tostranstvu, ampak v onstranstvu, in ta zgodba ni tragična, kajti, kot pribija Steiner, »onkraj tragičnega ... ni nobenega 'srečnega konca' v kakšni drugi razsežnosti prostora in časa« (88–9). In ker je Kristusovo odrešensko delovanje človeku odprlo pot v onstranstvo, krščanstvo ponuja rešitev, ne posvetne, ampak onstransvetno.

Vendar vidim problem v tem, da Steiner jemlje to delovanje kot nekaj že izvršenega. Kot da bi z njim na neki način že nastopilo odrešenje. Če pa pogledamo v ustanovno listino krščanstva, v Sveto pismo, če pogledamo, recimo, na začetek *Janezovega evangelija*, beremo, kako je Beseda – Logos, Kristus kot Logos – prišla na svet, kako je svet po njej nastal, vendar je svet ni sprejel, kako je prišla v svojo lastnino, vendar je njena lastnina ni sprejela (prim. 1,10–11). To pomeni, da kljub Kristusovemu odrešenijskemu delovanju še vedno obstaja območje človeške svobode, ki lahko to delovanje sprejme ali pa tudi ne. In tudi če si človeška svoboda izbere pot, ki rešuje trpljenja v svetu, ta pot ne odpravlja trpljenja samega. Trpljenje bo, dokler bo svet, dokler bomo v svetu. V tem se odpira možnost tragike, tudi v krščanstvu.

Gorazd Kocijančič: Ostaja trpljenje. Bolečina sveta. Samo krščanstvo ni poskus abstrakcije od tega. Če bi to držalo, bi držala tudi Steinerjeva teza.

Janko Kos: Jasno je, da trpljenje je element tragedije, kot je element skoraj vseh literarnih del, epov, romanov. Madame Bovary tudi zelo trpi, to je očitno. Je do neke mere tudi tragična oseba, to lahko priznamo, njena usoda in ta roman pa vendarle nista tragedija. In to zaradi čisto socialnih razlogov, ker ta junakinja ni na takem socialnem nivoju, kot so junaki tragedij, pa še duhovni okvir je drugačen. Ampak hotel sem opozoriti na to, da je treba obžalovati, da Steiner v svojo knjigo, v kateri primerja mnoga dela z vsemi drugimi deli, ni pritegnil tudi tako imenovane zunajevropske literature in dramatike. Kar bi bilo vendarle zanimivo za problem evropske dramatike, to pa je spet problem evropske tragedije, saj je jasno, da druge tragedije sploh ni. Torej bi morali razmišljati o tem, kaj je Evropa in kako je mogoče, da je tragedija v Evropi in evropski literaturi zasedla tako visoko mesto. To bi se lahko do kraja pojasnilo šele v primerjavi z islamsko kulturo, kjer tragedije ni, pa ne samo da ni tragedije, ampak sploh ni dramatike, razen kakšne novejšje pod evropskim vplivom, kar je seveda samo odcep Evrope. In kako je z indijsko, kitajsko in japonsko dramatikom? Po znanih predstavah v teh dramatikah tragedije ni. In kot da je ne more biti. Gre za religiozno-etične sisteme, znotraj katerih se vprašanja postavljajo drugače in odgovori nanje niso mogoči na ravni, na kateri je postavljena evropska tragedija. Mislim, da o tem v Steinerjevi knjigi ni sledu, nikjer ni niti najmanjšega odvoda iz Evrope v druge kulture, religije in civilizacije, tako da je morda to tisto, kar lahko pogrešamo, čeprav je ta knjiga, ta govor o tragediji prav zato tako sklenjen, sam sebi zadosten, se pravi v nekem smislu estetsko zaokrožen. Steinerjevo pisanje je skrajno estetsko. Ampak to je seveda lahko tudi manko, slepa pega v konstrukciji, ki jo dela. No, je pa ta konstrukcija zelo lepa, čeprav navsezadnje tudi ideološka.

Vid Snoj: Gledam na uro ... Morda bi pogovor, kot je tekel doslej, lahko sklenili prav tu – z zadnjima mislima profesorja Kosa, namreč da je Steinerjevo pisanje pomanjkljivo, pa ne ker je pomanjkljivo pač vsako

pisanje, ampak ker se giblje le v zahodnem obzorju in vanj ne priteguje drugih kultur in religij, da pa je po drugi strani vendarle »estetsko zaokroženo«. Sam bi rad še marsikaj vprašal in občutek imam, da bi tudi moji sogovorniki radi še marsikaj povedali. Da pa pogovora ne bi preveč raztezali s tem, da bi ga vodili le samo med sabo, bi prepustil besedo vam, ki ste nas doslej poslušali, če se komu morda postavlja kako vprašanje v zvezi s tem, o čemer smo danes govorili.

Pogovor se nadaljuje v pogovor z občinstvom.

Marko Juvan: Meni se je zdela zelo utemeljena Kocijančičeva teza, da je tragedija v današnjem svetu mogoča, samo da se je preselila v drug medij. Že pred tem pogovorom sem imel v mislih natanko isti film, *Plesalko v temi*, ki sem jo tudi jaz, ko sem jo gledal, dojemal kot transkripcijo tragiškega vzorca v nov medij, recimo v današnji kulturni in duhovni horizont. Na podlagi tega, kar smo lahko prebrali o von Trierjevih izjavah, kako je snemal ta film, pa je bila moja percepcija filma ambivalentna. Po eni strani se mi je v resnici dozdeval kot sodobna tragedija – tu bi poudaril, da je treba, če govorimo o koreninah tragedije v liturgiji oziroma ritualu, upoštevati tudi vlogo žrtve, žrtvenosti, torej ne samo trpljenja, ampak tudi žrtvovanje, kajti pri von Trierju se dogaja prav to, žrtvovanje. Po drugi strani pa je njegov film izrazito melodramski. Govorili ste o tem, kaj je nastajalo iz tragedije, recimo v meščanskem svetu od 18. stoletja naprej, v 19. stoletju ste potem govorili o tragični drami in v našem času o groteski oziroma drami absurda, toda zdi se mi, da ne bi smeli izpustiti melodrame. Zato bi vas, udeležence okrogle mize, rad vprašal, kako vidite strukturo žrtve – morda kot določujoč element tragičnega? In kako vidite razmerje med melodramo in tragedijo?

Lado Kralj: Melodrama se ponavadi šteje za degradacijo, za popačeno, pokvarjeno obliko tragedije. Ker se pač na shematičen način ukvarja s prikazovanjem silovitega čustvovanja, povrh pa še s spektakularnimi akcijami. Tloris melodrame je ponavadi preganjana nedolžnost, nedolžnost brez zaščite, ki jo shematični zlikovec preganja skozi razne nevarne objekte, ladje, goreče hiše itn., vse do pričakovano nepričakovanega srečnega konca. To je melodrama v modernejšem smislu, obstaja pa še razumevanje melodrame s konca 18. stoletja. To je drama, spremljana z glasbo, z enim samim glasbilom ponavadi, npr. flavto ali violino: v trenutku, ko besede ne morejo povedati, niso sposobne povedati bistvenega, se oglasi glasbilo. To je prvotnejše razumevanje melodrame, ki pa danes ni več v navadi. Danes jo ponavadi razumemo kot to, kar je pisal Pixérécourt, René-Charles Guilbert de Pixérécourt, ki je ta žanr ustanovil v Franciji v prvi polovici 19. stoletja. Se pravi, to je dramatika, namenjena nekemu določenemu občinstvu spodnjega srednjega razreda, ki želi predvsem na trivialen način čustvovati in se tako prek gledališča socialno realizirati. Tako da jaz ne bi bil prepričan, da je mogoča kaka zveza med tragedijo, ki je izrazito vzvišen žanr, in melodramo, ki ima dosti bolj trivialne cilje. Verjetno niste zadovoljni z odgovorom...

Janko Kos: Zdaj bi odkrito rekel, da je gledalec ob *Plesalki v temi* sugestivno potopljen v ta svet, da je strašno pretresen, da pa je ta pretresenost vendarle na meji nečesa sladostrastnega. In to je tisto, kar nam najbrž ponuja melodrama. Strinjal bi se z domnevo, da je ta film na meji melodrame, pa saj večina takih resnobnih filmov je najbrž melodramskih. Ker film z glasbo in z vsem tendira v melodramo. Kaj je melodrama, je pa spet posebno vprašanje za literarno teorijo. Verjetno je na robu kiča, in kaj je kič, je spet novo vprašanje, prav tako tudi, ali ta pojem sploh še lahko uporabljamo.

Sicer pa mislim, da obstaja razlika med Smoletovo *Antigono* in *Plesalko v temi*. Pri *Plesalki v temi* smo vendarle tako zelo nazorno soočeni s to žensko, z njenim trpljenjem, da smo tudi sami na robu joka, itn. Pri *Antigoni* je stvar drugačna, ker je enostavno ni. Se pravi, da je to mojstrska poteza Smoleta, ker bi se verjetno znašel na robu melodrame in kiča, če bi Antigono postavil pred nas v vsej njeni ne vem kakšni duhovni lepoti. Tega ni storil in to ni melodrama. Najbolje je seveda reči, da je poetična drama, čeprav to še nič ne pomeni, nič ne pove, ampak verjetno se tu dejansko skriva, kot je povedal gospod Juvan, problem – kaj je z melodramo oziroma kako melodrama eventualno nadomesti ne samo tragedijo v pravem pomenu besede, ampak tudi tragično dramo. V Cankarjevih delih, v *Kralju na Betajnovi* in *Hlapcih*, ni mogoče videti niti tragedij niti melodram. To so tragične drame, ker je v njih seveda veliko tako imenovanega tragičnega trpljenja, itn. S tem se dejansko odpira zanimiv pogled na razmerje tragičnih dram in melodram. To se mi zdi precej pomemben vidik, ki ga Steiner tu in tam omenja. Če se ne motim, ob nekaterih delih govori o melodrami, zlasti ob romantičnih tragedijah, pri Hugoju in ne vem še kom.

Še tole ... Pri *Plesalki v temi* sem čutil tudi precej agresivno kritiko Amerike. Je to res? Je še kdo imel občutek, da je to tudi tendenčen film, kar seveda ne bi smel biti, če naj bi bil tragedija?

Jacek Kozak: Rad bi pripomnil nekaj, kar sem sam začutil pri Steinerju, pa ne samo pri njem, ampak tudi pri drugih teoretikih tragedije. Steiner postavlja prevelik poudarek na tragedijo kot zvrst in premajhnega na subjekt, saj je podlaga tragedije človeška izkušnja. Razvoj subjekta, kot vemo, teče svojo pot – antični subjekt je drugačen od modernističnega – in pride pač do konca v postmodernizmu, kjer vse stvari nekako zvodeno, itn. Če pa vzamemo subjekt kot temeljni element tragedije, si drznem vprašati, ali ne bi bilo treba pozornosti s tragedije kot zvrsti preusmeriti nazaj na človeka, na subjekt kot tak. Kot vemo, so to naredili nekateri teoretiki tragedije v odgovor na Steinerjevo knjigo. Da pa je Steiner imel tragedijo za absolutno, je dokazal sam, mislim, da leta 1990 v članku o absolutni tragediji. Se pravi: ali tragedije ni treba vrniti človeku in jo tako spet pripeljati v današnji svet?

Gorazd Kocijančič: V temelju se strinjam z vašo mislijo, vendar se težava skriva v želji »poimenovati«. Moti me – morda zato, ker nisem od stroke – poskus na vsak način poimenovati neko literarno delo. »Kaj je

zdej to, melodrama ali tragedija ali drama?» Miselno je ta operacija problematična zato, ker vnaprej postavi definicije in potem malce na silo skuša ugotoviti, ali realnost ustreza tem izrazom. Diogen Laertski pripoveduje anekdoto, da je Platon definiral človeka kot bitje, ki hodi po dveh nogah in je brez kril, nakar je njegov filozofski nasprotnik Antisten odtrgal neki nesrečni kuri krila in zavpil: Glejte, Platonov človek. Vendar pri takšnem definiranju kljub mogočim zapletom in mejnim primerom s klasificiranjem večinoma ni težav. Živalca ima, recimo, dve krili ali dve očesi in pika. Pri literarnih delih pa je očitno praviloma eno oko preveč ali eno krilo premalo... Zato ne vidim pravega smisla v ugotavljanju, ali nekaj ustreza neki vnaprej določeni normi. Mislim, da je to precej neplodno početje. Primernejša je takšna refleksija literature, ki se preprosto sooča z deli, kakršna pač so, ne da bi se obremenjevala s tem, v katero zvrst ali podzvrst sodijo.

Janko Kos: Da, poimenovanja so del našega logocentrizma. Mi stojimo znotraj logocentrizma in težko si je zamisliti, kaj lahko logocentrizem nadomesti, čeprav čutimo, da se v svetu evropskega nihilizma, dekadence, anarhizma lomi, maje, in ga zato tudi krčevito ohranjamo v sebi, ga podzidavamo, rešujemo itn. itn. Mislim, da je ta zgodba realna. Logocentrizem je v nas vendarle na vsakem koraku. Lahko sicer rečemo: Vrnimo se k človeku, pa subjekt naj bi nas zanimal. Vendar je že pojem »človek« poimenovanje, ki ga pravzaprav ne vemo opredeliti. Ali je res vsak človek človek ali ne? Kako zdaj misliti o človeku? In drugič, subjekt je moderen pojem, zato je iskati subjekt v *Antigoni* ali celo pri Shakespearu prav tako tvegano kot iskati ga morda kje drugje. Hočem reči, da nas logocentrizem na vsakem koraku sili v to, da na pretekla dela oziroma pretekla duhovna obdobja nanašamo svoje pojme, svojo pojmovno mrežo, ampak mislim, da drugače ne gre. Strinjam se z gospodom Kocijančičem, da seveda ne vemo, kako je bilo, tako ali drugače, ampak saj tudi o grškem kultu ne vemo kaj dosti. Ne vemo, kako so gledalci v Atenah gledali *Antigono* ali Aristofana. Heidegger pravi, da niso imeli nobenih doživetij v nam znanem pomenu, če pa niso imeli doživetij, je vprašljivo, kako naj bi njihova zavest delovala. Kakšni so bili psihični akti te zavesti, o tem ne vemo ničesar. Se pravi, da nam ne ostane drugega, kot da z logocentrizmom 20. ali zdaj že 21. stoletja te stvari nekako poskušamo domišljati tako, da pač svoj horizont jemljemo za nujnega in ga povezuje s tem, kar se nam odkriva kot Sofokolov horizont, itn. itn. Samo da si jasno priznamo, da je ta pot pač tvegana, da je ta igra obojestranska, da je to igra preteklosti z nami in seveda naša igra s preteklostjo. To zdaj morda zveni preveč patetično, ampak recimo, da je tako.

Marijan Dovič: Postavil bi še eno vprašanje. O tem se danes še ni govorilo, bi pa bilo zanimivo slišati kako mnenje, kaj se danes dogaja s katarzo. Ta aristotelovski pojem je po mojem močno zaznamoval vse poznejše razmišljanje o tragediji. Govorili ste o tem, da se prava tragedija končuje s francoskim klasicizmom in da je potem mogoče govoriti o tragični drami, načeli ste tudi prenos tragedije v film, recimo pri von

Trierju. Prav ko sem gledal *Plesalko v temi*, se mi je postavilo vprašanje, kaj je s katarzo.

Lado Kralj: O katarzi je bilo v teoriji drame napisanih največ bibliografskih enot sploh, predvsem v 19. stoletju so ogromno pisali, razpravljali in ugibali o katarzi, ampak do odgovora, do enoznačnega odgovora ni prišlo. Danes je zanimanje za katarzo uplahnilo. V *Dramaturškem vademekumu* npr. moj oče omenja katarzo na enem samem mestu, potem pa ne več. Ta pojem postane nekaj, kar ni več na dnevnem redu, ker v razpravah o Aristotelovi definiciji tragedije poudarek preide nekoliko naprej, se pravi na »sočutje in strah«. To je tisti del definicije, o katerem se danes zelo frekvenčno razpravlja, medtem ko razprave o katarzi večinoma ne segajo čez mejo razumevanja, ki ga je gospod Gantar označil v spremni besedi: katarza kot aluzija na medicinsko purgacijo.

Janko Kos: Hočeš reči, da se moramo držati tvojega očeta in ne več razpravljati o katarzi?

Lado Kralj: To sem samo navedel kot referenco. Moj oče, ki se je dosti ravnal po Heglu, je pravzaprav v tem svojem priročniku menil, da je katarza že izločena. Odrinil jo je v grecistične študije, za teorijo drame se mu ni več zdela pomembna.

Alenka Koron: Samo še vprašanje za profesorja Kosa in profesorja Kralja. Zanima me recepcija Steinerjeve knjige. Delo je sicer šele zdaj prevedeno v slovenščino, vendar ga je strokovna javnost na Slovenskem v resnici že zdavnaj spoznala. Sama se na primer spominjam predavanj iz zgodovine dramatike, v katerih je profesor Kos omenjal Steinerja in reflektiral njegove teze. To bi bilo torej moje vprašanje za oba profesorja: ali se da o recepciji Steinerjeve knjige v slovenski strokovni javnosti kaj povedati že danes?

Janko Kos: Popolnoma sem pozabil, kaj sem takrat predaval, moral bi pogledati v zapiske, ali sem res govoril o Steinerju, kot pravite. Verjetno. Res pa je, da sem na podlagi tega, kar je profesor Kralj napisal za spremno besedo k tej knjigi, moral preveriti, kaj sem leta 1976 napisal v članku o Mraku, ali sem Steinerja res citiral. Res sem ga, se pravi, da to dejstvo obstaja. Nekateri smo brali Steinerja in ga verjetno uporabljali, ampak iz tega članka izhaja, da sem ga rahlo po svoje razumel, kajti tisto, kar je tam zapisano o krizni metafiziki, ni ravno Steiner. Odtlej ga nisem več jemal v roke, vidim pa, da ga je upošteval Denis Poniž v knjigi *Tragedija*, ki je izšla v Literarnem leksikonu. Tam je na dveh straneh obsežen pregled tega, kar trdi Steiner, se pravi, da je ta linija v komparativistiki očitno obstajala ali šla naprej, kako je bilo pa na Akademiji za igralsko umetnost, kako so tam Steinerja uporabljali, aplicirali, tega ne vem. Verjetno so ga kot enega temeljnih avtorjev s tega področja.

Lado Kralj: Ali so Steinerja obravnavali na Akademiji za igralsko umetnost, ne bi vedel povedati. Pač pa se spominjam, da ga je v sedemdesetih letih v svojih spisih omenjal Taras Kermauner. V približno istem času, kot ga je profesor Kos v svojem članku o slovenski tragediji.

Vid Snoj: Je še kakšno vprašanje? ... Zdi se mi, da je razprava z vprašanjem o recepciji Steinerjeve knjige dobila rep. S tem bi bilo lepo končati. Svojim sogovornikom se torej zahvaljujem za sodelovanje, vsem zbranim pa za pozornost.